

José Monleón

Das deutsche Theater im zeitgenössischen Spanien

1. Das Goethe-Institut, ein demokratischer Freiraum

Das deutsche Theater hat, wenn auch in begrenztem Rahmen, in Spanien immer eine wichtige Rolle gespielt. Das kann ich nach einer fast fünfzig jährigen Laufbahn als Theaterkritiker in Madrid bestätigen.¹ Im Rahmen dieses Symposiums des Goethe-Instituts wird über die Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland und ihren zeitgenössischen künstlerischen Ausdrucksformen nachgedacht. Ich erinnere mich dankbar an den früheren Leiter Eckart Plinke, der dem Goethe-Institut während der langen Jahre der Diktatur vorstand. Er machte aus ihm einen demokratischen Freiraum für schöpferische und kritische Gruppen, die sich mit den Fallen und der Zensur des Systems auseinandersetzen mussten, den so genannten „Begrenzungen des Ausdrucks“, wie sie Antonio Buero Vallejo, einer der wichtigsten Autoren jener Zeit, einmal genannt hat.

Plinke organisierte im Veranstaltungssaal des Madrider Goethe-Instituts eine Art Theatergruppe, in dem wir Theaterleute damals zusammenkamen, um aufschlussreiche Vorträge über die herausragendsten Autoren des zeitgenössischen Deutschlands zu hören oder um an dramatischen Lesungen einiger ihrer Werke teilzunehmen – selbstverständlich auf Spanisch. Es verwundert nicht, dass es hier zu einem fruchtbaren Treffen zwischen deutscher Dramaturgie und dem spanischen Theatermedium kam; während in jenen Jahren offene Debatten oder Gespräche im Anschluss an Darbietungen nicht immer möglich waren, gehörten sie hier im Goethe-Institut Madrid zur Tagesordnung. In den meisten Fällen waren es gerade jene Autoren, die Stein des Anstoßes waren oder gar politisch bekämpft wurden, die die zeitgenössische Geschichte Europas eindringlich analysierten. Dieser Austausch

¹ José Monleón schreibt für *Triunfo*, *Diario 16* wie auch für die Theaterzeitschrift *Primer Acto*.

erlaubte uns in den Jahren der Zensur und der offiziellen Interpretation der Ereignisse seitens der Regierung, die keine Abweichungen duldete, die Auseinandersetzung mit Fragen, die auf unseren Bühnen nicht behandelt werden durften.

Persönlich hatte ich, außer dass ich bei zahlreichen Anlässen dem Publikum angehörte, die Gelegenheit, an verschiedenen Vortragsreihen und Besprechungen teilzunehmen, ein Seminar zu leiten, das dem damals so verdächtigen Bertolt Brecht gewidmet war (die Widersprüchlichkeiten der Zensur verstärkten noch zusätzlich, unabhängig vom unbestreitbaren Interesse an diesem Autor, die Notwendigkeit, ihn kennen lernen zu müssen), einen Text über Franz Kafka *Proceso a Kafka* (Prozess gegen Kafka) zu schreiben und aufzuführen und eine dramatische Lesung der *Soldaten* von Hochhuth durchzuführen.

All das war nur dank der Großzügigkeit, des Talentes und des demokratischen Geistes Plinkes möglich. Er hatte jenen unbezahlbaren Freiraum für den Dialog geschaffen. Allerdings muss hinzugefügt werden, dass seine Tätigkeit durch die kritische Natur der deutschen – oder genauer: der deutschsprachigen – Dramaturgen und durch die besondere Bedeutung, die Deutschland für uns seit dem Spanischen Bürgerkrieg hatte, begünstigt wurde.

Das Dritte Reich und der Frankismus gründeten auf einer gemeinsamen Ideologie. Man hatte tausendmal wiederholt, dass die deutsche Luftwaffe Guernica in einer Art Generalprobe für den Zweiten Weltkrieg zerstört hatte, woraufhin die gesamte offizielle Presse ohne Einschränkung die Sympathie des Regimes für die deutsch-italienische Sache kundtat, bis der Verlauf der Geschehnisse dazu zwang, die Gangart zu wechseln. *Mein Kampf* erschien in großer Auflage; enthusiastische Artikel waren vorausgegangen. Die Vichy-Regierung hatte in Absprache mit Deutschland dem Franco-Regime viele bekannte Republikaner aus dem Exil ausgeliefert, von denen einige in Spanien das Todesurteil durch Erschießung erwartete. (Ein Vorgang, der nebenbei bemerkt sein tragisches Gegenstück haben sollte, als Jahre danach das Franco-Regime der de-Gaulle-Regierung einige französische Kollaborateure aus dem Exil auslieferte, in einigen Fällen führten die Verurteilungen zur Hinrichtung.) Man nahm sogar eine Zeit lang an, besonders unter den Republikanern im Exil, die größtenteils in Lateinamerika Zuflucht gefunden hatten, dass eine deutsche Niederlage die sofortige Wiederherstellung der Spanischen Republik zur Folge hätte.

Die Zerschlagung des Dritten Reiches, die Aufdeckung der Schreckenstaten in den Konzentrationslagern (die von einem Teil jener Spanier, die dem Nationalsozialismus zugetan waren, damals wie heute geleugnet wurden und werden, indem man sie für simple Propaganda hält, die sich auf falsche Informationen und gefälschte Reportagen stützt) und die Teilung Deutschlands stellten nach den Jahren eines institutionalisierten Pangermanismus ein höchst lebendiges und aufregendes Themenmaterial dar. Insbesondere wenn es uns im Zusammenhang mit großen Namen erreichte wie im Fall von Erwin Piscator, von Brecht im Glanz des Berliner Ensembles, oder den neuen Namen, zu denen Peter Weiss gehörte. Piscator und Brecht waren unter unterschiedlichen Umständen gezwungen gewesen, aus Deutschland zu emigrieren. Als sie zurückkamen, wählte der eine die DDR und der andere die BRD. Bald avancierte Peter Weiss mit seinem Drama über den Völkermord des Dritten Reichs *Die Ermittlung* zum gefeierten Dramaturgen. Heiner Müller war damals noch unbekannt in Spanien.

Unter dem Schutz Plinkes entstand im Madrid der Diktatur einer der lebendigsten Theaterfreiräume der Stadt. Ähnliches lässt sich übrigens auch von der gleich gesinnten Arbeit des Goethe-Instituts in Barcelona sagen. Ich beschränke mich hier aus Platzgründen auf Madrid.

2. Piscator und Brecht

Wenn wir uns ansehen, wie oft deutsche Texte in die spanischen Spielpläne der letzten Jahrzehnte einbezogen wurden, ist das Ergebnis sehr dürftig. Aber wenn wir den Einfluss einiger bestimmter Autoren auf Spaniens besonders lebendiges und innovatives Theater bewerten, kommen wir zu einem anderen Schluss.

Tatsache ist, dass selbst in den ersten Jahren der Diktatur, als die Beziehungen zwischen dem Franco-Regime und dem Dritten Reich am besten waren, das deutsche Theater an den öffentlichen Bühnen Spaniens und bei den Intendanten keine Aufmerksamkeit erregte.

Durch eine Aufführung von dem Deutschlandkenner Ricard Salvat in Barcelona, der auch bei der Einführung Brechts in Spanien eine Schlüsselfigur spielte, kam lediglich ein kleiner, mit der Universität verbundener Kreis in Kontakt mit Goethes *Faust*. Das begrenzte Interesse erklärt sich, wenn man bedenkt, dass für die Mehrzahl der Fach-

leute Goethes *Faust* eher eine philosophische Erzählung als ein Theaterstück ist, die sich mehr für Experimente als für eine dramatische Vorstellung eignet. Aus diesen Gründen richtete sich das Interesse der studentischen Theater, der Kammertheater und später der unabhängigen Theater im Wesentlichen auf zwei Größen des deutschen Theaters der Vorkriegszeit, die die Nazizeit in der Emigration erlebt hatten: Erwin Piscator und Bertolt Brecht.

Piscators Buch *Politisches Theater*, das 1930 (ein Jahr nach der deutschen Ausgabe) im Verlag Cenit erschien, wurde zu einer wichtigen Informationsquelle, obwohl es ab 1939 schwierig war, das Buch zu bekommen. Ab 1975 entstanden neue Ausgaben im Instituto Cubano del Libro, im Madrider Verlag Ayuso (1976) und zuletzt im Verlag Hiru (San Sebastián, 2001), der auch spätere Texte Piscators veröffentlichte. Diese Wiederauflagen und zahllose weitere Veröffentlichungen in den Fachzeitschriften erklären die Präsenz Piscators im spanischen Theater.

Gleichzeitig gelangte die Kunde einiger Brechtstücke an unser Ohr; man erkannte den offensichtlichen Einfluss Piscators auf viele der Brechtschen Ideen, was auf ihre Zusammenarbeit in Deutschland vor der Machtergreifung zurückzuführen war. Brechts Werke gelangten in Übersetzungen aus Argentinien nach Spanien, wurden im Allgemeinen unerlaubt unterm Ladentisch der Buchhandlungen verkauft und in einigen Fällen von den so genannten Fakultätstheatern aufgeführt. Dies waren die ersten studentischen Theater, die es schafften, sich vom *Sindicato Español Universitario* abzukoppeln, einer Organisation der *Falange*, in der alle Gruppen, die im Universitätsbereich Theateraktivitäten entwickelten, zwangsweise Mitglieder werden mussten.

Natürlich gehörten die ersten Werke Brechts, die im universitären Umkreis aufgeführt wurden und bei denen erstmalig ein gewisser Freiheitsgrad bestand, nicht zum „großen Theater“, sondern eher zu den didaktischen Stücken, die leichter zu inszenieren waren und die in erster Linie den politischen Erwartungen, die der Name Brecht weckte, entsprachen. Es darf nicht vergessen werden, dass der Frankismus immer, trotz aller Unterschiede, mit dem Nationalsozialismus verbunden wurde. Insofern bedeuteten die Stücke Brechts, der als Gegner des Hitler-Regimes bekannt war, auch gleichzeitig eine Art Anklage gegen das frankistische Denken.

Ein wichtiger Aspekt kam hinzu: Die Präsenz Erwin Piscators als Leiter der Volksbühne und Brechts mit dem Berliner Ensemble beim „Theater der Nationen“, das damals alljährlich im Sarah-Bernhardt-Theater in Paris veranstaltet wurde. Als Theaterredakteur der Zeitschrift *Triunfo* (eine weit verbreitete Wochenzeitschrift, die für ihre – soweit es die Umstände erlaubten – kritische Haltung dem Regime gegenüber bekannt war, und dafür mit regelmäßigen wirtschaftlichen Sanktionen, angeordneten Unterbrechungen und der Zensur einiger kompletter Ausgaben bestraft wurde) und später als Direktor und Kritiker der Fachzeitschrift *Primer Acto* (die ich 1957 zusammen mit José Angel Ezcurra gründete und die weiterhin regelmäßig erscheint) nahm ich an mehreren Spielzeiten des erwähnten „Theater der Nationen“ teil und berichtete ausführlich über die Aufführungen, darunter auch die von Piscator und Brecht. Es waren sehr gerühmte Aufführungen, die zur Verbreitung beider Autoren, vor allem Brechts, in der westlichen Theaterwelt beitrugen. Wir dürfen nicht vergessen, dass die Zeit des Eisernen Vorhangs herrschte und das Berliner Ensemble seinen Sitz in Ostberlin hatte.

Die Möglichkeit, das Brechtsche Theater von Brecht selbst geleitet zu sehen, war sehr wichtig. Innerhalb der ideologischen Muster, in denen sich die Debatte oft auf eine simple Konfrontation zwischen Kommunismus und Kapitalismus reduzierte, wurden das Theater und die ästhetischen Ideen Brechts häufig armseligen doktrinären Einschränkungen unterworfen. Von den Brechtschen Konzepten, die er „Episches Theater“ nannte, und die er im Laufe seiner Exiljahre formuliert hatte, leitete er eine Art Katechismus ab, die Grundlage vieler Aufführungen wurde. Der Schlüssel war vielleicht die zweifelhafte Handhabung zweier Konzepte: die „Einfühlung“ und die „Verfremdung“.

Über die „Einfühlung“ hatte Brecht in *Kleines Organon für das Theater* gesagt, dass sie nicht ausreiche und dass das Theater „etwas Zusätzliches“ in der Darstellung von Konflikten und Verhaltensweisen beisteuern müsste. Die „Verfremdung“ dagegen schließt die Notwendigkeit ein, dass der Zuschauer sich auf die sozialen Ursachen des Konflikts einstellt und so über Möglichkeiten ihrer Lösung nachdenkt, anstatt sich mit der Person zu identifizieren, deren Glück oder Unglück am Ende die Lösung oder das Fortbestehen des vorgegebenen Problems verkörpert.

Beide Forderungen, die ihrerseits im politischen Denken und beim Theater eine Rolle spielen, wurden je nach Art des Werkes in unterschiedlicher Weise auf eine dichterische Ebene übertragen. Weitgehend vergleichbar waren zwar die Technik der Schauspieler, die Anwendung von Songs und Liedern oder die verfremdete Gestaltung des Bühnenbildes und die formale Behandlung des Geschehens, aber jenseits des theoretischen Schemas war das szenisch-kreative Schaffen jeder Aufführung weiterhin ein offener und lebendiger Prozess. Es war weit mehr als die bloße Auslegung einer Vorschrift oder die Kopie der berühmten „Modelle“ mit der kompletten fotografischen Ablichtung einer Inszenierung, die das Berliner Ensemble unter seinen glühenden Anhängern verteilte. Als Brecht sagte, das Theater müsse „etwas Zusätzliches“ bieten, hatte er die „Einfühlung“ keineswegs ausgeschlossen. Was die „Verfremdung“ angeht – die berühmte Interpretation in der dritten Person – so meinte er damit sicher nicht jene düstere Art der schauspielerischen Umsetzung, die auf so vielen Bühnen des Westens aus dem Brechtschen Theater eine formale Übung machte und somit seine politischen Ideen zur schematischen politischen Abhandlung abqualifiziert.

So gesehen ist es nicht verwunderlich, dass Brecht sich am Ende seines Lebens fragte, ob die Bezeichnung „Episches Theater“ nicht ein Irrtum gewesen sei, da „Dialektisches Theater“ besser seinen wirklichen Zielen entsprochen hätte.

Das Berliner Ensemble war in diesem Sinne paradoxerweise eine erfrischende Ausnahme, womit sich einmal mehr das alte Prinzip bewahrheitete, dass unter dem Lehrmeister selbst mehr Freiheit herrscht als unter den dienstefrigen und unterwürfigen Schülern. Die Aufführungen des Berliner Ensembles, die ich im Sarah-Bernhardt-Theater sah und von denen ich mich besonders an *Mutter Courage*, *Das Leben des Galileo Galilei* und *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* erinnere, stellten für den gesamten Westen eine Korrektur der angeblichen Doktrin Brechts dar und waren zudem glanzvolles Theater.

Wenn schon in Deutschland – bedingt durch die allgemeine Reduzierung der Brechtschen Dramaturgie (trotz ununterbrochener Beschäftigung mit ihr) sowohl unter seinen Bewunderern wie unter seinen Gegnern, wenn auch mit gegensätzlichen Begrifflichkeiten und Zielsetzungen – vom deutschen Autor als einem strengen Lehrmeister gesprochen wurde, so war die Vereinfachung im Fall Spaniens sogar noch

größer. Aus den bereits erwähnten Gründen blieb das Brechtsche Theater ein Argument gegen unsere Diktatur, was gleichzeitig dazu führte, dass diese während eines langen Zeitraums alle ihr zur Verfügung stehenden Mittel einsetzte, um die Verbreitung des Brechtschen Theaters zu verhindern. Die Opposition hingegen bekannte sich zu diesem Autor, den sie mit geradezu hingebungsvoller Bewunderung schätzte und für den sie kämpfte, wobei sie allerdings ästhetische Argumente vorschieben musste.

Manchmal versuchten die Machthaber, dem Streit aus dem Wege zu gehen, indem sie die Verfechter des Brechtschen Theaters einfach in ein falsches Licht stellten. Das war der Fall bei der mit Spannung erwarteten Erstaufführung von *Das Leben des Galileo Galilei*, deren spanische Version von Emilio Romero stammte, einem bekannten Journalisten und Schriftsteller, der mit dem Frankismus sympathisierte. Regie führte José Osuna. Das Stück wurde auf ein effekthaschendes Spektakel mit Kardinälen und Papst degradiert, die die politische und historische Botschaft des Autors vollkommen verwässerte.

Danach änderten sich die Dinge ganz allmählich. *Mutter Courage* wurde von Antonio Buero Vallejo übersetzt, der *Kaukasische Kreidekreis* von dem Regisseur José Luis Alonso im Nationaltheater *María Guerrero* in Madrid uraufgeführt. Allerdings löste diese Aufführung wieder eine durchaus bezeichnende offizielle Reaktion aus, als an einem Abend der Admiral Carrero Blanco, zu dem Zeitpunkt der zweite Mann des Regimes, sich entschloss, die Aufführung zu besuchen. Dabei meinte er eine Botschaft des Autors zu entdecken, der die alte chinesische Legende erzählt (es geht um die Rechte der Adoptivmutter, die den Sohn betreut, gegenüber denen der natürlichen Mutter, die ihn verlassen hat), um den Privatbesitz in Frage zu stellen. Das Werk wurde am folgenden Tag vom Spielplan genommen.

Nuria Espert, eine unserer bedeutendsten Schauspielerinnen, sorgte für die Erstaufführung von *Der gute Mensch von Sezuan*, zuerst in Barcelona in katalanischer Sprache, danach in Madrid in der spanischen Version, die Armando Moreno und ich erstellt hatten, beide unter der Regie von Ricard Salvat. Es war für mich eine große Genugtuung, die spanische Version auch selbst zu inszenieren und zwar mit anderen Kriterien als Salvat. Ich versuchte, den Humor, den Brecht an vielen Stellen dieses Werkes zeigt, insbesondere in der Behandlung der Götter, deutlich zu machen. Da die Inszenierung im *Teatro Grec* in Barcelona

stattfand, hatte ich vor allem die vielen Einwanderer in der katalanischen Hauptstadt im Blick, die nicht viel katalanisch verstanden und die die einfachere Bevölkerungsschicht vertraten, welche in sozialer Hinsicht die Hauptzielgruppe der Brechtschen Werke ausmacht.

In jedem Fall war Brecht wie im ganzen westlichen Theater während mehrerer Jahrzehnte eine feste Größe in Spanien. Sein Einfluss machte sich nicht nur durch seine Werke bemerkbar, sondern auch durch sein theaterbezogenes Denken.

3. Piscator und das Dokumentarische Theater

Was Erwin Piscator betrifft, erstaunte es viele, dass er nach seiner Rückkehr aus den USA die Bundesrepublik wählte. Mehr als einer interpretierte es sogar als eine Art ideologischer Verneinung seines Politischen Theaters, als eine Hinwendung zu der zuvor so hart kritisierten Seite. Seine Aufführungen an der Volksbühne bewiesen jedoch, dass dem nicht so war. Dennoch brachte die Wahl seines Lebensmittelpunktes zum Ausdruck, dass er seine rebellischen Berliner Jugendjahre hinter sich gelassen hatte. Wie sich herausgestellt hatte, war der real existierende Sozialismus nicht das, was die sowjetische Propaganda über Jahrzehnte verbreitet hatte. Aber auch wenn der Kapitalismus sich 1989 als definitive Alternative bestätigt sah (die Auflösung des Dilemmas zwischen Kommunismus und Kapitalismus sollte in dem einen oder anderen Sinne das „Ende der Geschichte“ bestimmen, wie Fukuyama nach dem Sieg des Kapitalismus gesagt hat), so eröffneten sich doch neue Diskurse, die über den Zusammenbruch der Sowjetunion hinaus die Kritik an sozialen Ungerechtigkeiten und an der internationalen Wirtschaftsordnung aufrecht erhielten und bis heute erhalten. Es wurden Elemente eingeführt, die in Verbindung mit der Vorstellung von Freiheit und Grenzen staatlicher Macht standen, die in gewisser Weise die Bestätigung eines solidarischen Humanismus mit all seinen materiellen und politischen Konsequenzen sind; eine Richtung, die Piscator schon vor seinem Exil eingeschlagen hatte.

Um Piscators Entwicklung zu verstehen, war für uns das „Living Theatre“ sehr hilfreich, das sich damals schon in Europa im Exil befand, nachdem es in den USA eine der stärksten Ausdrucksformen des „Radikalen Theaters“ gewesen war. Auf seiner ersten Reise (es gab

während der Zeit der *transición* eine zweite mit einer Saison im *Teatro Alcalá* in Madrid) brachte das „Living Theatre“ seine *Antigone* mit, die von Hölderlins Übersetzung des Sophokles-Texts ausging und eine Versöhnung zwischen Brecht und Artaud darstellte, wie Julian Beck und Judith Malina wiederholt feststellten. Malina fügte hinzu, dass einer ihrer Lehrer Erwin Piscator während seines New Yorker Exils gewesen sei; was ein Hinweis auf die neuen Interessen des Regisseurs war. Sie griffen das auf, was Brecht wiederholt angekündigt hatte, ohne dass es später die offizielle oder die oppositionelle Kunst in einer geeigneten Weise tatsächlich aufgenommen hätte. Vielleicht vertritt sogar *Marat-Sade* von Peter Weiss etwas Vergleichbares, den Versuch nämlich, die Notwendigkeit darzustellen, die unwiederholbare Einzigartigkeit eines jeden Menschen mit seiner sozialen Stellung als Mitglied einer Klasse und einer bestimmten Aufgabe im Produktionsprozess zu verbinden. Doch die übliche Gegenbewegung ließ es gar nicht erst zu der gewünschten Korrektur kommen. Einem gefühlvollen und romantisch inspirierten Theater mit Personen, die sich gemäß der sozialen Wirklichkeit wandeln und je nach ihrem individuellen Schicksal glücklich oder unglücklich sind, hatte sich ein Archetypentheater entgegengesetzt, in dem sich das Leben einzig und allein innerhalb eines sozialen Prozesses und bestimmter ökonomischer Strukturen abspielte, so dass dem Individuum außer ideologischer Hörigkeit kein dramatischer Raum mehr bleibt. – Freiheit, wofür?

In diesem Kontext und in Übereinstimmung mit vielen Vorschlägen seines Politischen Theaters, wenn auch mit einem anderen ideologischen Ansatz, kann es uns nicht überraschen, dass Piscator einer der wichtigen Vertreter des so genannten Dokumentarischen Theaters war. Zusammen mit den großen Dramatikern von Tolstoi bis Faulkner interessierte sich Piscator für diejenigen, die sich über bestimmte Aspekte der zeitgenössischen Geschichte Fragen stellen lassen mussten, wobei die Gründe, oft versteckt und manipuliert durch das Denken der Sieger, analysiert wurden. Hochhuth fragte sich im *Stellvertreter* nach der Verantwortung des Papstes für die Auslieferung zahlreicher italienischer Juden an ihre deutschen Henker – wenn ihm vielleicht auch vorgeworfen werden konnte, dass er die Gebote der Ethik politischem Kalkül und Nutzen untergeordnet hatte. Außerdem wies er in *Soldaten* auf das Massaker an der deutschen Zivilbevölkerung durch die alliierten Bombardements hin, wie auch auf die terroristischen Praktiken, die im Er-

sten Weltkrieg durch die Krieg führenden Staaten eingeführt worden waren, als die nicht kämpfende Zivilbevölkerung beiderlei Geschlechts und aller Altersgruppen getötet wurde, um den Feind zu schwächen und zu demoralisieren.

Nach der nordamerikanischen Bombe auf Hiroshima erinnerte Heinar Kipphardt in *In der Sache J. Robert Oppenheimer*, wie zuvor Brecht in *Das Leben des Galileo Galilei*, an das Dilemma der Wissenschaft, wie sie sklavisches der Macht und dem Kapital statt dem Wohlergehen der Menschheit dient. Und Peter Weiss definierte seine Vorstellung des Dokumentarischen Theaters in einem Text *Die Ermittlung*, in dem er nach der unerklärlichen kollektiven Unschuld der Verantwortlichen des Holocaust fragt. Gleichzeitig wird in vielen dieser Texte an den Nürnberger Prozess erinnert, nicht um die Ursache und die Gräueltaten des Dritten Reiches zu verteidigen, sondern weil der Autor sich fragt, bis zu welchem Grad wir uns vor einer Justiz befanden, die ausschließlich von den Siegern gestellt wurde. Aus dieser Überlegung folgt die Verurteilung der amerikanischen und israelischen Haltung ihrer Regierungen, die sich weigern, die Zuständigkeit eines internationalen Tribunals im Falle von Massakern und Völkermord zu unterschreiben, es sei denn, ihre eigenen Truppen würden von der Rechtsprechung ausgenommen.

Natürlich wurde keiner dieser Texte im Spanien der Diktatur regelmäßig aufgeführt. Es lohnt sich vielleicht darauf hinzuweisen, dass ich im Falle von *Soldaten* eine verkürzte Version schrieb, die das Goethe-Institut in zahlreichen spanischen Kulturzentren aufführte.

Das Dokumentarische Theater wurde im Allgemeinen in argentinischen Ausgaben bei uns in Umlauf gebracht. Es ist wesentlicher Teil des Gedankenguts der spanischen Gesellschaft über Theater und Politik, obgleich beschränkt auf die Theaterwelt und die Opposition.

Es lohnt sich, an einen Teil des Textes zu erinnern, den der Autor Heinar Kipphardt dem deutschen Regisseur anlässlich seines Todes 1966 widmete. Ich entnehme das Zitat der Einführung zum Politischen Theater in der schon erwähnten Edition Hiru:

Es ist der Moment gekommen, lieber Erwin Piscator, Dir zu sagen, dass dein 'Hoppla, wir leben!', Dein 'Rasputin', Dein 'Schwejk' unser aller Ausgangspunkt war genauso wie jenes Theater am Nollendorfplatz, die radikalen Unternehmungen dei-

nes Lebens, deine Siege und Niederlagen, die unerschütterliche Substanz deiner Arbeiten. Wenn das Theater von heute die Wirklichkeit unserer Welt in all ihren Wandlungen zu entdecken versucht und ihren Ursachen auf den Grund geht, um sie verständlich zu machen und zu korrigieren, wenn das Theater ihr blutiges, lügnerisches und verwöhntes Gesicht zeigt, stoßen wir auf deine Arbeit zugunsten eines politisch-revolutionären Theaters, dieses riesige Terrain, auf dem etwas Großes errichtet werden soll, dessen Pionier du bist, das du aber unfertig, inkomplett, provisorisch hinterlassen hast.

Und an anderer Stelle:

Wenn du 1928 mit 35 Jahren das Theater am Nollendorfplatz schließen musstest, weil du nicht 16.000 Mark Steuern zahlen konntest, und scherzend sagtest: „Ich trage meine Misserfolge wie andere ihre Orden“, da trug deine Arbeit schon den Keim des modernen Theaters mit all seinen realen Fragen und gelösten und ungelösten Problemen. Von dort stammen die Komödianten neuen Stils mit ihrem harten, direkten und unpsychologischen Spiel, die die Natur auf kontrollierte Weise darstellten.

Alfonso Sastre hatte schon in seinem Konzept der „Komplexen Tragödie“ seine Ablehnung des Dilemmas, in das die Theaterdichtkunst ihre Epoche mit dem dramatischen, epischen und absurden Theater stürzte, zum Ausdruck gebracht. Erwin Piscators Rolle beschrieb er in seinem wunderschönen Vorwort zur Ausgabe des Hiru-Verlages. Es lohnt sich, diese Beschreibung wiederzugeben und zu kommentieren. Sastre erzählt, dass er während einer Theatersaison im „Theater der Nationen“ in Paris Gelegenheit hatte, Piscator zu begrüßen und mit ihm zu sprechen:

Er war bereits ein Mann mit schneeweißem Haar. Sein Blick war glasklar. Seine Erscheinung edel und gesund. Ich drückte seine Hand sehr kräftig, dachte aber dabei, dass er vielleicht nicht die Person sei, die ich durch sein Buch verehrte. Was hat er danach gemacht? Bald würde ich es wissen. Denn wenige Tage danach sah ich seine Inszenierung von 'Krieg und Frieden'.

Irgendwo habe ich gelesen, dass man bedauere, jene Aufführung nicht gefilmt zu haben, um auch noch späteren Jahrgängen Gelegenheit zu geben, sie kennen zu lernen. Was mich selbst betrifft, muss ich sagen, dass ich bei jener Aufführung wie nur selten die Erregung des Theaters fühlte. Jenes Konzept von drei gegliederten Ebenen (der Vordergrund für die individuellen Monologe, im Mittelfeld entwickelten sich die persönlichen Beziehungen, und die große Fläche, die bis zum Hintergrund anstieg, war für die historischen Geschehnisse reserviert) bedeutete einen ganzheitlichen Entwurf, sozusagen einen Höhepunkt des Politischen Theaters.

Ich hatte vor dem Treffen mit Piscator Angst gehabt, er könne womöglich bürgerlich geworden sein, aber es bestand bei objektiver Betrachtung ebenso das Risiko, dass sich die politischen Auffassungen vom Theater verhärtet hätten, wie sie das Politische Theater seit eh und je bedroht haben: Durch die Reduzierung der Themen auf große soziale, historische Schemata, das heißt durch die Fixierung auf eine Ebene, auf der die individuellen Probleme bzw. der individuelle Aspekt der sozialen Probleme unsichtbar sind.

Sastre selbst weist in seiner exzellenten Arbeit darauf hin, dass diese „harte Linie“ eines Theaters, das auf Personen und eine Geschichte einzelner Individuen verzichtet, im Dokumentarischen Theater seinen besten Ausdruck fand. Piscator habe es in seinem Politischen Theater gepriesen und es als Regisseur nach seiner Rückkehr nach Deutschland nach Kriegsende umgesetzt. Sastre hat Recht, nur gibt es einen Unterschied. Denn wenn das Politische Theater sich häufig auf eine ideologische Behauptung stützt, zeigt das Dokumentarische Theater vor allem den Widerspruch zwischen offizieller Chronik und Wirklichkeit. Für die Formulierung dieser Divergenz war es richtig (auch wenn es sich in anderer Form machen ließe), aus dem „historischen Dokument“ einen dramatischen Stoff zu machen und damit einen Raum für die Untersuchung der von den „Siegern“ manipulierten Begründungen zu schaffen. Das Dokumentarische Theater wollte Gegeninformation sein, eine Art Bloßstellung der Chronik, die logischerweise jede Art von Sieger ärgern musste.

Dieses Thema hatte besondere Bedeutung im westlichen Theater einer ganzen Epoche. Und deshalb auch im Spanien der Diktatur mit seinen Knebeln und seinem Verschweigen, auch wenn Brechttexte nur hie und da aufgeführt wurden und Spanien nie eine Inszenierung von Brecht selbst mit seinem Berliner Ensemble sah. Auch kannte man in Spanien keine Aufführungen von Piscator, von dem man hauptsächlich dank seiner Mitwirkung beim „Theater der Nationen“ hörte. Piscator meinte 1937 in Barcelona, der Spanische Bürgerkrieg würde sich günstig auf seine Nachforschungen auswirken. In Barcelona wurde er zu einer Aufführung eines Werkes von Ángel Guimerá eingeladen, einem Werk, das in ländlichem Milieu spielt. Nachdem er mit einigen gesprochen hatte, kam er zu dem Ergebnis, dass er sich geirrt hatte und reiste in aller Stille wieder ab.

Aber die Ideen von Brecht und Piscator beschäftigten die Gedanken, die Debatten und das Schaffen einer Vielzahl von spanischen Theaterleuten und hatten, wie sollte es anders sein, eine große Wirkung auf die Dichtkunst und die Arbeit der Schauspieler.

4. Andere Autoren

Neben Brecht waren auch andere Autoren auf unseren Bühnen präsent. In den letzten Jahren sind *Die Räuber* von Schiller, *Der zerbrochene Krug* von Kleist, *Woyzek* und *Dantons Tod* von Büchner, *Frühlingserwachen* von Wedekind, *Der Reigen* von Schnitzler aufgeführt worden. Es wurden aber auch Werke von Autoren der jüngsten Zeit gezeigt, meist aus einer post-brechtschen Perspektive betrachtet, darunter Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* und vor allem verschiedene Werke von Peter Weiss und Heiner Müller, die auf große Resonanz stießen; besonderen Anklang fanden *Marat-Sade* von Weiss und Müllers *Hamlet-Maschine*.

Beide haben einen Einfluss auf die zeitgenössische spanische Dramaturgie, besonders aber Heiner Müller; denn Weiss ist mehr mit einer bestimmten Epoche verbunden, während Müller im Denken (mit seiner Enttäuschung über den Verlauf des so genannten *real existierenden Sozialismus* in der DDR und in allen anderen Ländern unter sowjetischer Bevormundung) und in der Theaterdichtkunst eine vielleicht tieferge-

hende und offenere Einstellung gegenüber der Gesamtheit der heutigen und zukünftigen westlichen Realität besitzt.

Ich hatte das Glück, Heiner Müller bei verschiedenen Kongressen persönlich kennen zu lernen. Einer davon wurde in Taormina veranstaltet, bei dem er von einer Jury, der auch ich angehörte, den Europäischen Preis erhielt. Zur Preisverleihung gehörte wesentlich, dass eine Reihe von Fachleuten eingeladen wurde, das Werk des Preisträgers zu erläutern und einige seiner Texte vorzustellen.

Ich erinnere mich noch an die gelangweilte Mine Müllers bei den finsternen Betrachtungen, die die Mehrzahl der meist französischen Fachleute anstellte. Müller verließ unauffällig den Saal, ich nehme an, dass er gegen eine speziell „bühnenmäßige“ Interpretation rebellierte, die zum esoterischen Experimentieren gehört und bei einem großen Teil der augenblicklichen französischen Theaterkritik sehr üblich ist: Je größer die unterstellte Bedeutung des Kritikers, desto gefangener ist er in sich selbst. Es war eine Interpretation, die das persönliche und historische Drama des Autors unterschätzte oder ihm auswich. Damit wurde das Pferd am Schwanz aufgezäumt. Etwas ähnliches ist mit vielen Inszenierungen von Heiner Müller in Spanien passiert, die ernsthaft dadurch gefährdet waren, dass sie auf die Bewunderung einiger treuer Anhänger begrenzt waren, ohne auf das Theaterpublikum Eindruck zu machen, das von den neuen Eliten wenig geschätzt wurde. Eliten, dies sei am Rande bemerkt, die, vielleicht ohne es zu wissen, „soziale Themen“ abkanzeln, dabei aber häufig nur den Individualismus und die so abgedroschene Rede vom „Kommunikationsmangel“ sublimierten, obwohl behauptet wurde, es handle sich darum, den schon lange währenden Missbrauch des dogmatisch geprägten Politischen Theaters zu korrigieren.

Müllers Verlassen des Saals in Taormina erinnerte mich unweigerlich an mein Zusammentreffen mit dem Berliner Ensemble in Paris, als sich die Inszenierungen Brechts, unabhängig vom Willen des Autors, gegen die überladenen Lesungen seiner Werke stellten, wie sie in so vielen Gegenden üblich waren. Bezeichnenderweise hatten wir zu der Zeit in Spanien Gelegenheit, bei den Festspielen von Mérida und Sitges je eine Inszenierung von *Medeamaterial* und *Quartett* in der Regie des Griechen Theodoros Terzopoulos zu sehen, die Fach- und Laienpublikum in gleicher Weise begeisterten. Die Texttreue schlossen Gefühl und formale Feinfühligkeit ein, was bei Inszenierungen, die das Expe-

rimentelle verherrlichen, also eine Variante des Formalismus sind, sonst nicht oft gegeben ist.

Über *Marat-Sade* von Weiss in der Version von Alfonso Sastre, inszeniert von Adolfo Marsillach, schrieb man viel Positives. Neben der unbestreitbaren Bedeutung des Werkes – das nicht zufällig 1968 mit den Nachklängen der Ereignisse im Mai in Madrid erstaufgeführt wurde – in der europäischen Theatergeschichte, im Werdegang des Autors und im Zusammenhang mit seiner Rolle bei der Reflexion des Sozialismus, kamen bei seiner spanischen Umsetzung weitere wichtige Elemente zusammen. Ein Element war auf das Theater bezogen: die Berufung der Bululú-Gruppe durch Marsillach (damals sehr stark von der Lektüre Artauds und den Theorien des „Living Theatre“ beeinflusst), die die Verkörperung der Verrückten von Charenton übernahm und die zusammen mit einer Gruppe der besten Schauspieler des Landes den wesentlichen Konflikt des Dramas mit ungewöhnlicher szenischer Wahrhaftigkeit zum Ausdruck brachte.

Das andere Element hatte politischen Charakter: Da das Werk in einem Theater in Barcelona aufgeführt wurde, kam es zu einem der regelmäßigen Hiebe zugespitzter Repression von Seiten des Regimes. Daraufhin zog Peter Weiss als Zeichen des Protestes sein Werk zurück. Wir werden niemals wissen, ob diese Entscheidung des Autors für die Regierung eine Unannehmlichkeit oder eher eine Erleichterung bedeutete. Denn *Marat-Sade* füllte das Theater in Barcelona, das in einem Moment zu einem demokratischen Treffpunkt wurde, in dem wir kein Recht auf Versammlung und Gründung von Vereinen hatten – außer mit ausdrücklicher Genehmigung der Regierung.

5. Kafka

Kafka war weder Deutscher noch Dramaturg. Er war Prager Bürger, einer jüdisch-deutschen Minderheit zugehörig, der hauptsächlich Erzählungen schrieb. Trotzdem ist es berechtigt, ihn in diesen Zeilen zu erwähnen. Sein Name ist untrennbar mit den Debatten verbunden, die in Spanien und an vielen anderen Orten über Realismus geführt wurden, bei denen das Theater eine wichtige Rolle spielte. Es waren Zeiten, in denen der Kommunismus allgemein als die Auflösung all dessen galt, was nicht sozialistischer Realismus war, und konkret, was mit dem

„Theater des Absurden“ zu tun hatte. Zur Vereinfachung bediente man sich einer Verallgemeinerung: Es handele sich dabei um eine Ausdrucksform der bürgerlichen Klasse und sei im Aussterben begriffen.

Es war die „absurde“ Stunde, in der Brecht und Beckett Widerstand leisteten, bis von dieser Vereinfachung nicht mehr gesprochen wurde. Dies geschah zum Einen, indem man zwischen den Autoren differenzierte und sie ergründete; jene Autoren, die anfänglich aus dem einfachen Grund, dass sie nicht den offiziell anerkannten Normen folgten, als Autoren „des Absurden“ – sowohl aus dem rechten wie auch aus dem linken Lager – etikettiert worden waren. Und zum Anderen, indem man dem Zweifel und der persönlichen Existenz zugestand, unverzichtbar dafür zu sein, sich ohne ideologische Vorgaben dem weiten und unbegrenzten Feld zu nähern, das wir Wirklichkeit nennen.

Auf diesem Weg wurde *Woyzeck* von Büchner, der Jahrzehnte lang von der Kritik und der Theatergeschichte gering geschätzt wurde, wiedergewonnen und wiederholt bei uns aufgeführt. Der Text, der von einer wahren Begebenheit und wirklichen Personen inspiriert war, stellt eine grundsätzliche Frage: Bis zu welchem Grad sind die Menschen Kinder der Umstände, in denen sie leben? Und sind es folglich die Umstände und nicht die Verhaltensweisen, die in erster Linie untersucht und korrigiert werden müssen, wenn wir die menschlichen Bedingungen und die Gegebenheiten des Zusammenlebens ändern wollen? Genau das Gegenteil von dem, was jenes fatalistische Theater vorschlägt, bei dem sich die Personen aus sich selbst definieren, aus ihren angeborenen Neigungen, für die sie allein verantwortlich sind.

Was Kafka betrifft, so nehme ich ihn trotz seiner tschechischen Staatsangehörigkeit in diese Arbeit mit auf, weil er durch seine Sprache und Biografie mit der deutschen Literatur und dem deutschen Theater verbunden ist; viele seiner Erzählungen wurden in Szene gesetzt und wiederholt aufgeführt, auch in Spanien: Eine von ihnen, die Version von *Der Prozess* wurde im *Centro Dramático Nacional* in Madrid unter der Regie von Manuel Gutiérrez Aragón uraufgeführt, der besonders durch seine Filme bekannt wurde, und zwar während der *transición* nach Francos Tod.

Hinzu kam, dass Kafkas Text *Bericht für eine Akademie* für die Entwicklung der Theateraktivitäten des Goethe-Instituts von besonderer Bedeutung wurde. José Luis Gómez, der seine Theaterausbildung in Deutschland erhalten hatte, war gerade im Jahr 1971 nach Spanien zu-

rückgekehrt, als er Plinke vorschlug, diese Erzählung zur Aufführung zu bringen. Sein Vorschlag wurde akzeptiert und Gómez begann seine Arbeit, die zu einem herausragenden Theaterereignis wurde.

Im Zusammenhang mit dieser Aufführung hatte ich die Idee, dass es sich vielleicht lohnen würde, eine Art Einführung zu geben, die der Persönlichkeit Kafkas gewidmet wäre. Eine Einführung, die nicht auf die didaktischen Vorstellungen beschränkt bliebe, sondern die die Persönlichkeit Kafkas und die Bedeutung seines Denkens im Europa der Vorkriegszeit zeigte. Plinke gefiel die Idee und ich begann einen Text zu erarbeiten, der so lang wurde, dass er nicht mehr als Einführung für den *Bericht für eine Akademie* zu verwenden war. Ich nannte den Text *Prozess gegen Kafka*, da das das fundamentale Thema war. Die Allegorien der Bürokratischen Ära, die berühmten „Papiere“ wurden als administrative Anerkennung der Wirklichkeit und der menschlichen Existenz mit ihrer Folgeerscheinung der Entmenschlichung und dem zwischenmenschlichen Kommunikationsmangel verstanden. Sie überschritten sich mit Erzählungen von Grausamkeiten und Gewalt, die, wie es in *Die Strafkolonie* geschieht, die Schrecken der Konzentrationslager voraussagten, in denen seine drei Schwestern und Jahre später nach dem Tode des Schriftstellers auch Milena Jesenská, die letzte und vielleicht wichtigste Frau Kafkas, umkamen. Im Goethe-Institut Madrid führten wir *Prozess gegen Kafka* auf, bevor wir eine Tournee durch zahlreiche spanische Kulturzentren machten. Das Werk wurde in der Zeitschrift *Primer Acto* veröffentlicht und kürzlich kam es zu einer Neuausgabe durch die Universität von Valencia zusammen mit einem Text von mir, der sich dem spanischen republikanischen Exil widmet: *La gallina ciega (Das blinde Huhn)* nach Texten des Dramaturgen Max Aub, einem Spanier deutscher Abstammung, der genau dieses harte Schicksal erlitt, unter dem Gesamttitel *Crónicas del siglo XX (Chroniken des 20. Jahrhunderts)*.

Das Werk, das den Vorgaben des Dokumentarischen Theaters angepasst und von Kafkas zweifelnder, immer unsicherer Wahrnehmung der Gesellschaft und seiner selbst geprägt ist, enthält eine Reihe von Materialien, in einigen Fällen in Form von Projektionen, die sich größtenteils auf die soziale und politische Geschichte Deutschlands bezogen; ein Rückblick, der einigen Deutschen nicht gefiel. Denn ihre Vorstellung vom „Kafkaesken“ schloss dieses Verhältnis zwischen dem Schriftsteller und der Wirklichkeit aus. Ihnen zufolge musste man Kaf-

ka in absoluter Verwirrung sehen, abgeschnitten von allem, was ihn sein Leben lang umgab. Von einer Beziehung zwischen diesen Elementen zu sprechen, kam einer ungerechtfertigten Gewaltanwendung oder auch ideologischer Verformung gleich. Dies war die Meinung derer, die die Kunstgeschichte von der Gesellschaftsgeschichte trennen wollten.

6. José Luis Gómez

Ich möchte abschließend einige Zeilen dem andalusischen Regisseur José Luis Gómez widmen, der nicht nur mit einer deutschen Ausbildung nach Spanien zurückkehrte, sondern auch mit dem festen Willen, sie hier bei uns zu nutzen. Er begann mit der Aufführung seines *Bericht für eine Akademie* – mit Unterstützung des Goethe-Instituts. Sehr bald gewann er die Anerkennung eines weiten Kreises von Kollegen, Kritikern und des Publikums, die ihm einen festen Platz in der spanischen Theaterwelt sicherten.

In seiner langen Laufbahn hat er seine Tätigkeit als Schauspieler bei Film und Theater mit der Arbeit als Regisseur und künstlerischem Direktor bestimmter Institutionen verbunden, von denen unbedingt das städtische *Teatro Español* in Madrid genannt werden soll, und seit einigen Jahren *La Abadía*, eine private Initiative, die Unterstützung von offizieller Seite gefunden hat.

Unabhängig von Gómez' Ausrichtung auf deutsche Autoren wie Peter Handke und seiner schauspielerischen Mitwirkung in Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, besteht sein bedeutendster Beitrag zum spanischen Theater wohl in seiner Ernsthaftigkeit, dem absoluten Verzicht auf Improvisation, der Notwendigkeit, den Vortrag jedes einzelnen Textes genau zu bestimmen. Die Aufmerksamkeit auf die schauspielerische Gestaltung zu richten, gelang ihm im Theater *La Abadía* mit bis dahin unbekannter Regelmäßigkeit. Dort wird momentan gerade eine der letzten und gefeierten Arbeiten von Nuria Espert gezeigt, die Texte von Brecht mit Liedern von Kurt Weill verbindet.